

Willy Thayer

IMAGEN EXOTE.

Santiago: Palinodia, 2020, 98 pp.

Inestabilidad, diferimiento, mutación, lejanía, son las notas con las que *Imagen exote* (Palinodia, 2020) de Willy Thayer caracteriza el hábitat del arte. Lugar propio de lo extraño, parece vincularse menos con ideas como obra, creación y producción que con el carácter exote de la escritura de Raúl Ruiz. Thayer hace suyo el gesto en un ensayo sobre el diferendo como condición de posibilidad del arte y la política para la vida, y recorre la imagen-inmanencia en el cine de Ruiz, pero también una suerte de imagen-postal en Eugenio Dittborn y de una imagen-lienzo en la obra de Nury González.

Esta *manada* de ensayos rastrea la forma *exote* como el no estar en ningún lugar o *entre* y más allá de la inmovilidad y la movilidad. Lo exote, lo que “deviene lo sin mundo” (Thayer 11), es una heterotopía del arte, que no representa lo utópico ni se conforma con la abstracción; tensiona la desviación, huye del Chile de las utopías y “odia al país natal”.

Entre el inconsciente fotográfico y los mundos inventados de Auguste Blanqui, Thayer encuentra las líneas de fuga que le permiten seguir la estela de las imágenes sin cuerpo y los cuerpos de ningún lugar. Así, persigue la imagen exote como aporética y crítica para explorar las superficies que el arte puede emprender: las aeropostales y los lienzos en una búsqueda tanto sobre accidentes como sobre labores domésticas; o el cine de Ruiz y su polisemia barroca del exilio. La imagen migrante de Thayer es la de la comunidad que viene, aquella que no combate el Estado ni su representación, sino la identidad popular, “lista china” de Borges a Foucault.

1.

Así como en *Tecnologías de la crítica* (2010), Thayer apuntaba a la liberación del medio y la materialidad contra el marco que impone la crítica, *Imagen exote*, apunta a una desistencia topológica, una insistencia en el lugar vacío que

queda cuando no se ocupa el espacio de modo definitivo. El exote se refiere, precisamente, a esa no-localización como marca de politicidad y crítica en el arte, como asunción de una capacidad política menor. La tecnología de la crítica pensada de este modo conduce a la imagen-exote que, como propone Victor Segalen de quien proviene el término, exime de la conciencia “todo lo que no es nuestra ‘tonalidad mental’ habitual” (Segalen 24).

En la imagen exote que traza Thayer, el viaje representa de modo adecuado el comienzo y la permanencia en una temporalidad problemática de desasosiego y éxtasis (como *ex-stasis*). Esto aparece en el registro escritural de Ruiz, quien de modo deliberado intenta habitar su propio afuera del y en el arte en una *poiesis* de extranjería y errancia, en una imagen diaspórica entre Chile y Francia. El exote de Ruiz se aleja del montaje te(le)ológico y los convencionalismos de lo heroico sin dejar de preguntarse por la tierra y el pueblo. Así es como suspende el juicio sobre los naufragios que de algún modo entrama Thayer entre las travesías melancólicas de Ruiz, los accidentes aéreos de Dittborn y los feltros que activan el archivo de González. Entre ellos, teje historicismo negado y exotismo culposo; montaje leibniziano y desobra de la identidad; heterocronía aeropostal y captura estriada que se aleja. En estos pliegues, espacio, tiempo, fragmento, totalidad, montaje y conquista entre la tierra y el mar.

2.

¿Cómo pensar el exote como forma-de-arte (*à la* Agamben)? La pintura aeropostal es movimiento, metáfora cinética, según Thayer. En las obras de Dittborn, se desobra la producción y los modos de interacción. El cine de Ruiz, por su parte, no es cine de espectadores, sino dispositivo inoperante que arroja al afuera. La imagen en ambos exime de la mismidad convirtiendo al arte en espacio disensual donde asentar una lógica rizomática sin origen ni destino, sin totalidad sin fragmento. Los sobres aeropostales son portadores y catálogos, acompañan y titulan, son dispositivo y materialidad. Guardan y son soporte y obra a la vez. Se trata de una obra que no puede ser separada de su forma, que se mueve en los pliegues de lo reconocible y lo visitado.

Algo de esto ocurre con los tejidos y fieltros de Nury González. “Exilios” dice una de sus exposiciones emblemáticas. Así, con “s”, porque no hay un solo exilio, porque hay tantos como lugares se abandonan. Exilio como desplazamiento, pero también como posición, como forma de la subjetividad, afuerino o exote, no-lugar que se explora a través del trabajo manual, los retazos y las huellas que quedan cosidas, bordadas, tejidas, enteladas, hiladas, metidas, mezcladas, superpuestas. La imagen exiliada que emerge se mueve en esa deriva a la que queda sometida y desde la que se buscan los hilos para re-tramar con “el alma en un hilo”, “el hilo de la historia”, “al hilo del pensamiento” y con “un hilo de sangre”.

Parafraseando a Giorgio Agamben —que piensa la esfera del arte no como una más, sino como *el* ámbito en el que explorar lo humano— podría pensarse que la tarea es buscar una forma de arte, una obra que no puede separarse nunca de su forma, una obra en la que no es posible aislar algo así como una obra desnuda, una obra en la que se juegue el obrar mismo. La imagen exote, entonces, como la potencia de desacuerdo.

Thayer traza con mayor o menor conciencia la matriz de una desobra estructural para dejar aparecer la cartografía afectiva a partir de la cual repensar los deslizamientos y los cuerpos. Y con ello desafía algunos principios centrales que, vía la imagen ruiceana, lee en el Chile contemporáneo para centrarse en la inoperosidad, la im-producción y la ruina. En Ruiz, Thayer ve operando una desobra a partir de lo propiamente cinematográfico de exponer las condiciones de producción y la exhibición de la discrepancia. Thayer busca una “desocupación” que no es solo ausencia de actividad ni forma soberana, sino más bien un “modo de existencia genérica de la potencia” (Agamben 83).

3.

En los deslizamientos de Thayer se repite el lugar “*plus loin*” (más lejos) que deliberadamente se niega a nombrar el personaje de la primera secuencia de *Diálogo de exiliados* (1975) para convencer de la lejanía sin nombre. Tal como *Imagen exote* lo piensa, la imagen nos mira y también declina, profiere y actúa. El Ruiz de Thayer, precisamente, desobra el fetiche, el cliché, para volver a la

inmanencia del misterio, al tornarse visible del artificio y sus regímenes. Filmar el disenso, entonces, implica distorsión, donde la imagen es reguladora de las relaciones y la aparición de los cuerpos. La imagen no es medio, sino ontología superficial que desnaturaliza la visión. Así se explica que la política de Ruiz se ejerza como dialéctica en suspenso y que esa constelación a contrapelo plantee en la imagen su anti-poética.

La apuesta a la inoperosidad de Thayer no es ni un llamado a la inercia, al tedio o al ocio. Apunta más bien a la liberación del trabajo y la efectividad para detener la producción de la vida, liberándola para escapar a la dupla exhibición/consumo y bordeando la función comunicativa del lenguaje. Es así que el gesto artístico que busca Thayer no es tanto el de la interrupción del aparato espectacular, como el de la imagen que se detiene en las condiciones de posibilidad, que se queda afuera de las matrices que usualmente consideraríamos políticas. Como para Benjamin, la matriz está en la detención mesiánica que interrumpe el *continuum* espectacular y es por eso *el* lugar de lo político. Pura potencia que, como los fotogramas de un film de Ruiz, agotan la mera contemplación. El montaje leibniziano, la irrupción de la atmósfera, la deconstrucción del *agitprop*, la fuga de la convencionalidad empática permiten pensar, precisamente, la politicidad de una imagen que es pura forma, que hace aparecer lo otro de la imagen, lo que está afuera, la imagen exote, lo éxtimo, lo de-generado. Esa es la imagen-exote, aquella que está afuera pero que tironea, como las atmósferas de Ruiz, las obras dobladas de Dittborn, los pixeles agigantados de González. En todos los casos, se trata de una imagen cual sea, sin destino ni misión, que diluye la ficción de origen y fundamento y que parece actualizar la pregunta benjaminiana, aquella por la existencia (o no) de una imagen que sea inapropiable por parte del fascismo.

Natalia Taccetta
Universidad de Buenos Aires
Instituto de Investigaciones Gino Germani
CONICET
ntaccetta@gmail.com

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducido por A. Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 1998.

Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

Segalen, Victor. *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*. Traducción de Martín Schifino. Madrid: La línea del horizonte, 2017.